

A MÚSICA DE CONSUMO NO MUNDO ADMINISTRADO SEGUNDO ADORNO

JAZZ, MÚSICA POPULAR E INDÚSTRIA CULTURAL

A celebração de datas especiais, como os 50 anos da primeira publicação da *Dialektik der Aufklärung* (*Dialética do Esclarecimento*), constitui um tempo propício para revisitações do pensamento de seus autores.¹ O presente ensaio visa celebrar tal evento, com algumas reflexões sobre a teoria crítica em Adorno. A recorrência às tematizações da *Dialética do Esclarecimento* dar-se-á de forma indireta, uma vez que os aspectos centrais da teoria crítica, presentes na análise demolidora que este autor faz acerca da indústria cultural, no *corpus* de sua obra cinquentenária, encontram-se pronunciados em muitos de seus ensaios sobre a música, desde os anos vinte, como veremos a seguir.

PRESSUPOSTOS DA SOCIOLOGIA DA MÚSICA EM ADORNO

A estética adorniana sempre privilegiou a análise da música, por aí vislumbrar uma preciosa expressão empírico-paradigmática de sua concepção de mediação no domínio da arte e da cultura, como veremos, bem como um valioso terreno onde radicou suas severas escaramuças contra a cultura burguesa contemporânea. Graças à complexa constelação dos elementos mediadores presentes na organização interna da *forma* musical, composição, execução, instrumentos, reprodução técnica, material musical, audição e consumo,

DILMAR SANTOS DE MIRANDA*

RESUMO

O presente artigo apresenta as principais idéias da teoria crítica de Theodor Adorno, tomando como base suas sistematizações no campo da estética musical, bem como pontua algumas apreciações críticas à sua abordagem sobre o *jazz*, gênero musical por ele privilegiado para radicalizar suas críticas à música popular de consumo.

* Professor-assistente do Departamento de Ciências Sociais e Filosofia da UFC, cursando atualmente, o doutorado em Sociologia da USP, na área de concentração em Sociologia da Música.

a música apresentava para Adorno “um domínio particularmente rico para o jogo de sua imaginação dialética” (Jay, 1977, p. 214).

O desencantamento, ademais, do mundo, conforme o projeto da *Aufklärung*, não deixa de lado o mundo das artes, e o processo de racionalização que lhe é afim encontrou na música seu terreno privilegiado, conforme a rica análise realizada em *Os Fundamentos Racionais e Sociológicos da Música* de Max Weber, obra

fundante da Sociologia da música, da qual Adorno é devedor confesso.

Quando Adorno elabora sua Philosophie der neuen Musik sob um certo ponto de vista ele nada mais faz do que reescrever a sociologia da música weberiana, inserindo aquilo que era para Weber somente processo de racionalização em um contexto mais amplo: na dialética da Aufklärung (Waizbort, 1991, p. 7).

É a partir de sua estada em Viena, nos anos 20, para estudar música com Alban Berg, que Adorno, ao participar da vanguarda vienense sob a liderança de Arnold Schönberg, inicia seus estudos sobre a expressão musical, explorando todas as suas possibilidades analíticas: história da composição clássica, a música de vanguarda, a reprodução e a escuta das formas musicais e a função, sob um ponto de

vista psicológico, da música popular, adotando uma perspectiva praticamente inédita na tradição temática da Sociologia da cultura e da arte.² Adorno já considerava a cultura como uma espécie de linguagem codificada que nos fala dos processos que se desenvolvem na sociedade, que deve ser decifrada por meio de uma análise crítica.

No ensaio *Sobre a Situação Social da Música* publicado em duas partes, nas duas primeiras edições de 1932 da *Zeitschrift*, (revista do Instituto de Pesquisa Social) Adorno demarcava suas diferenças com a musicologia tradicional, explicitando claramente os pressupostos subjacentes de sua abordagem sobre o tema. Para o autor, conforme uma formulação posterior já prefigurada no ensaio mencionado, a arte deve ser tomada “como objeto de uma investigação que nela desvende uma inconsciente historiografia da sociedade” (Adorno, 1973, p.105). Assim, a música deve ser vista enquanto formalização estética que inscreve a complexidade social, efetivada por uma subjetividade criadora. Portanto, o olhar sociológico deveria vislumbrar, na fixação de um gênero musical, a inscrição do próprio social na nova *forma* e esta, na verdade, apresentar-se-ia como a articulação estético-sensível de um conteúdo transfigurado por uma subjetividade inventiva, portador de um tempo histórico-social do qual emerge.³

No desdobramento dos seus pressupostos básicos, Adorno refere-se à música como uma forma artística que contém, na sua própria estrutura interna, as contradições sociais da realidade exterior, mesmo considerando a relação conflituosa que, por ventura, o artista poderia ter com esta mesma realidade social. Adorno *relewa* justamente o que ele dizia ser desprezado pela Sociologia da arte de sua época, ou seja, considera o mais essencial na obra, o que a configura como tal, o momento da pulsão criadora do artista, consubstanciado em algo sensível, mediação subjetiva no interior da tensão crispada entre a forma e o conteúdo.

Portanto, nesse jogo dialético de forma/contéudo, recusando qualquer concepção reificada, pela qual o objeto de arte seria um

epifenômeno de condições objetivas, Adorno vê a mediação subjetiva criadora (a ação do artista) como a responsável pelo adensamento de todos os atravessamentos possibilitadores da configuração da obra de arte. A relação entre forma e conteúdo não seria um mero reflexo especular entre arte e sociedade, nem o produto de um fazer artístico totalmente autônomo, mas relação mediada, que envolve um processo implicador de muito tempo e trabalho. O percurso crítico de um cientista social que se debruça sobre uma forma estética deve, portanto, estabelecer as mediações que sustentam a remissão de um aspecto a outro: no caso, entre a complexidade do social e sua interpretação fixada na obra de arte.

Subjaz ao mesmo tempo, a tal entendimento que o material sobre o qual uma determinada arte trabalha não é algo informe, mas já traz em si, algum sentido e forma: a obra de arte é trans-figuração suprassumida, enquanto *alteridade negativa*, (conceito bastante caro a Adorno, a ser visto a seguir), desse conteúdo original de sentido e forma, ou seja, o artista é doador de um novo sentido e de uma nova forma a um sentido e forma pré-existentes (Cfr. Jameson, 1985).

É por isso que Adorno confere ao conceito de mediação uma marcante centralidade.

O que eu, na Introdução à Sociologia da Música chamei de ‘mediação’ não é (...) o mesmo que ‘comunicação’. De acordo com [o sentido hegeliano do conceito], a mediação está na própria coisa [grifo nosso], não sendo algo que seja acrescido entre a coisa e aquelas às quais ela é aproximada ... algo que não se limita a perguntar como a arte se situa na sociedade, como nela atua, mas que queira reconhecer como a sociedade se objetiva nas obras de arte (Adorno, 1986, p.114).

Na introdução do livro da coletânea *Grandes Cientistas Sociais* dedicado a Adorno, Gabriel Cohn (in: *Introdução a Adorno*, 1986, p.20) reafirma a centralidade do conceito de mediação para o autor. “Há mediação da

sociedade na obra de arte. Vale dizer, componentes fundamentais do processo histórico-social no interior do qual a obra é produzida estão incorporados nela, *na forma da obra*".

Na *Teoria Estética*, Adorno (1988, p.16) é bastante enfático:

Os antagonismos não resolvidos da realidade retornam às obras de arte como os problemas imanentes da sua forma. É isto, e não a trama dos momentos objetivos, que define a relação da arte à sociedade. As relações de tensão nas obras de arte cristalizam-se unicamente nestas e através da sua emancipação a respeito da fachada fática do exterior, atingem a essência real.

Esta é, a nosso ver, a chave mestra para a compreensão do núcleo central da estética adorniana e de sua crítica cultural. Adorno estabelece uma relação *mediata* entre a arte e a realidade histórico-social onde foi engendrada. Como forma sensível particular, a arte autêntica e autônoma não é mero reflexo reiterativo das condições extra-estéticas inscritas na realidade social que a possibilitou. Enquanto *forma* particular, diferencia-se do todo, para negá-lo. Não negação formal, mas *determinada* (Adorno, 1988, p.51).

A alteridade negativa da obra de arte se caracteriza pela sua figuração como objeto sensível que, para ser percebido esteticamente, tem que negar uma realidade anterior. Essa alteridade também caracteriza a obra de arte no processo histórico de sua constituição e de sua apreciação, na medida em que, ao superar os limites da expectativa de uma tradição, ela rompe com as normas sociais existentes. A arte, segundo Adorno, na sua trajetória rumo à autonomia, tomou parte do processo de emancipação social, configurado pela sua negatividade, sob um duplo ponto de vista: tanto em relação à sua realidade social que a condiciona, como em relação à sua origem, que a tradição histórica lhe atribui. Somente quando a arte renuncia a todo servilismo, quando entra em conflito com o poder social e seu prolongamento na cultura e nos "mo-

res", quando se descola do mundo fático, considerando como o seu outro, e manifestando que o mero existente deveria ser de outra forma, uma sociedade "outra", realizando assim sua utopia estética de *promesse de bonheur*, encontramos o verdadeiro sentido social da arte.⁴

"A arte é a antítese social da sociedade, e não deve imediatamente deduzir-se desta" (Adorno, 1988, p.19). A arte *põe*, enquanto momento sensível (dimensão de sua positividade) e *expõe* a realidade, ao mesmo tempo, a nega pela transfiguração recriadora do real. Condicionada pelo seu tempo, e por ser sua forma sensível de expressão, objetivada em obra artística, a arte internaliza as contradições sociais externas, negando e rompendo os limites que a constroem.

A concepção de arte de Herbert Marcuse guarda estreita afinidade com a estética negativa adorniana:

Podemos tentar definir a 'forma estética' como o resultado da transformação de um dado conteúdo (fato atual ou histórico, pessoal ou social) num todo independente: um poema, peça, romance, etc. A obra é assim 'extraída' do processo constante da realidade e assume um significado e uma verdade autônoma. (...) A obra de arte re-presenta assim a realidade, ao mesmo tempo que a denuncia ... A forma estética constitui a autonomia da arte relativamente ao 'dado' ... Forma estética, autonomia e verdade encontram-se interligadas. Constituem fenômenos sócio-históricos, transcendendo cada um a arena sociohistórica. Embora esta última limite a autonomia da arte, fá-lo sem invalidar as verdades trans-históricas expressas na obra. A verdade da arte reside no seu poder de cindir o monopólio da realidade estabelecida (i. é, dos que a estabeleceram para definir o que é real). Nesta ruptura, que é a realização da forma estética, o mundo fictício da arte aparece como a verdadeira realidade (Marcuse, 1986, p.21s).⁵

Em síntese, nessa concepção, a arte parece provocar um processo de *interversão*, onde, a realidade fática que aparenta ser verdadeira, é falsa; a arte que a nega, é a verdadeira realidade.

Reside aqui, a distinção fundamental entre a *lógica interna da obra de arte* – a mediação da negatividade constituidora da arte autônoma – e a *lógica interna da indústria cultural*, totalmente subsumida à lógica externa do sistema social que a engendra. Os produtos da indústria cultural possuem uma relação *imediate* e de dependência com suas condições de produção e as exigências da lógica do mercado. Ao duplicar seu conteúdo social imediato, torna-se pura ideologia. Na obra de arte, existe mediação negadora; na indústria cultural, não. Tal imediateidade presentifica uma espécie de saturação do social nos produtos culturais, hiper-reificando-os. “...as injunções sociais ... estão presentes demais, aderidos a ela [indústria cultural] diretamente, sem passarem pelo trabalho de sua conversão para a forma da obra” (Cohn, 1986, p. 20).

A imediateidade da indústria cultural é o império da positividade. Nada é negado. Tudo é reiterado. O cinema, com sua técnica apurada de imediateidade, duplica os objetos empíricos, para melhor iludir o espectador.

Como veremos adiante, no mesmo registro crítico é vista a música popular de consumo (*y compris o jazz*), espécie de ícone fático do fetiche da indústria cultural. Adorno já alertava para um tema central das suas preocupações - o significado das mercadorias que substituem, em grande parte, a autonomia da obra artística. Para ele, a música da época já apresentava, em sua maioria, as características de uma mercadoria, onde o que conta é o seu valor de troca. A verdadeira distinção que se deve fazer, para contrapor a música séria à música “ligeira” não deve se basear em critérios tradicionais mas, de preferência aquele que distingue a música produzida para o mercado ou não. Um dos traços mais marcantes da música popular para atender as exigências do mercado, e que serão analisados mais tarde no ensaio *Sobre Música Popular*, de 1941, é o da estandardização.

Em outra linha de análise de sua Sociologia da Música, Adorno enfatiza as principais tendências do panorama da chamada música erudita, colocando em oposição, a obra de dois compositores, paradigmas polares para seus propósitos analíticos: a música de Arnold Schönberg (1874-1951) e a de Igor Stravinsky (1882-1971). Estudados como *personae* de certos princípios estéticos, os dois compositores serão tematizados em outra obra posterior, a *Filosofia da Nova Música*, de 1949.

Em Schönberg, o desenvolvimento das possibilidades da atonalidade explicita a recusa de qualquer espécie de compromisso com as dissonâncias não resolvidas da sociedade administrada pela racionalidade instrumental. Já na primeira fase do período expressionista, a música de Schönberg se afastava de qualquer tipo de reconciliação com a sociedade burguesa. Como verdadeiro artista, ele permitia que suas pulsões criadoras se manifestassem com todas as suas contradições. A harmonia e a tonalidade clássicas são negadas pela atonalidade livre que, por sua vez, cede lugar para o dodecafonismo livre. Esta nova ordem “escalar” veda a repetição de uma nota da escala cromática de doze sons, enquanto os outros onze não tivessem sido ainda utilizados. Por essa via, Schönberg soube objetivar suas pulsões subjetivas, instaurando uma nova racionalidade, o dodecafonismo, do mesmo modo como realizou J. S. Bach, com a racionalidade do temperamento igual, o que o faz se aproximar, num certo sentido, da tradição clássica.⁶

A instauração dessa nova ordem é síntese dialética de sua música precedente, e não uma ordem ditada por uma estética arbitrária estranha aos processos sociais vigentes e ao código interno da arte musical. A criatividade de Schönberg permite estabelecer um critério qualitativo, pelo qual pode-se aferir a nova ordem burguesa. Para Adorno, a experiência de Schönberg tornou-se um caso exemplar de como uma formalização estética é capaz de adensar, através da ruptura com a harmonia e tonalidade clássicas, as contradições do capitalismo da época. Em síntese, a crise do capitalismo expressa na crise da razão tonal, e

superada pela proposta da atonalidade e do dodecafonismo.

No pólo oposto, Stravinsky é visto como lídimo representante do objetivismo neoclássico que ignorava a alienação e as contradições da sociedade moderna, buscando uma falsa conciliação através de formas tonais pré-burquesas, como a dança. Diferentemente dos românticos do século XIX, que se utilizavam do passado, vendo-o idilicamente, para negar o presente, os objetivistas se colocam no mesmo terreno dos criadores de um tipo de cultura, que adotam, não dialeticamente, velhas formas para necessidades contemporâneas. Portanto, esse tipo de música é portadora de uma ideologia reacionária.

Para Adorno, uma certa música proletária, assim como outras artes de viés realista socialista, é quase tão reacionária quanto o objetivismo neoclássico. São duas vertentes contemporâneas que constroem harmonias prematuras, deixando de lado as contradições sociais, o que Schönberg evita fazer. Resulta daí um gênero de música utilitária, que valoriza a racionalidade preocupada em esclarecer do que divertir. Esse defeito Adorno não encontra na música de Kurt Weill, parceiro de Bertold Brecht, onde vislumbra uma certa tendência crítica. Adorno identifica na montagem e no estilo fragmentado de Weill, que utiliza os choques tanto quanto ou mais que Stravinsky, a música popular mais progressista e mais crítica de sua época.

Na segunda parte do ensaio, ainda em 1932, Adorno desloca sua análise, antes centrada na composição, para a história da reprodução, a mediação entre os produtores e os consumidores. Ele faz uma distinção entre a música pré-capitalista, onde existe uma continuidade entre produção, reprodução e improvisação e a música da era capitalista onde tal continuidade não teria mais curso. Aqui, a composição é comparável a uma mercadoria separada do executante, cuja margem de interpretação é bastante restrita. No século passado, havia intérpretes, cujo individualismo correspondia à persistência de

zonas de subjetividade na sociedade liberal. Em compensação, no século XX, com a chegada do capitalismo monopolista, os executantes tornam-se verdadeiros reféns da tirania da partitura.

Na sociedade contemporânea, subordinada à racionalidade de uma administração totalitária - denominada por Adorno de *mundo administrado* - o consumidor permanece seduzido pela "alma inspirada" do artista de outrora. O orgânico é superior ao mecânico, louva-se a personalidade em oposição ao anímato, a interioridade em oposição ao vazio. O objetivismo neoclássico tenta recuperar tais valores para fixá-los na estrutura interna de sua composição, mas sem sucesso, pois, segundo Adorno, trata-se mais de atributos da reprodução e não da esfera da criação. Assim, todos os esforços para alterar esse quadro redundam em fracasso: o maestro "inspirado", com sua direção majestosa, estilo Toscanini, é um miserável *ersatz* da espontaneidade autêntica. Na verdade, o regente imperial representa o equivalente musical do ditador autoritário.

Adorno analisa a questão da popularidade de algumas formas musicais e de seu significado num determinado contexto histórico. A ópera, por exemplo, perdeu seu charme para a burguesia, mesmo que a pequena burguesia ainda seja atraída pelos seus elementos repressivos subjacentes. Em seu lugar, a burguesia prefere cada vez mais, os concertos que proporcionam uma falsa sensação de interioridade. No entanto, a consecução da experiência estética mais contemplativa de um interioridade autêntica não é mais possível na sociedade moderna.

A música ligeira, outrora utilizada para fustigar a aristocracia, é agora utilizada para reconciliar o homem com o seu destino. Adorno finaliza o artigo, enfatizando a função ideológica de diversas formas de música popular, antecipando análises que iria assinalar em escritos posteriores, sobretudo no ensaio intitulado *Sobre a Música Popular*, publicado em 1941, no qual nos deteremos mais adiante, contrapontuando nossas principais divergências.

MÚSICA DE CONSUMO: O JAZZ E A INDÚSTRIA CULTURAL⁷

Situam-se em dois ensaios escritos no final dos anos 30, algumas de suas análises mais ricas e expressivas, neles revelando, como já vimos, seu caráter antecipatório e que serão posteriormente retomadas e aprofundadas na *Dialética do Esclarecimento*. São eles *Sobre o Jazz* (1936/37) e *Sobre o Fetichismo na Música e a Regressão da Audição* (1938).

Para além da análise demolidora dos pressupostos musicais do *jazz*, várias críticas prefigurativas de suas mais fecundas reflexões da *Dialética do Esclarecimento* já estão presentes no primeiro ensaio *Über Jazz* (Sobre o *jazz*) escrito na Inglaterra em 1936, sob o pseudônimo de Hektor Rottweiler, para driblar a censura nazista.

Poderemos destacar alguns tópicos que iriam comparecer mais tarde na famosa obra sobre a *Aufklärung*:

- o caráter ambivalente dos produtos da indústria cultural, ao mesmo tempo pudico e despudorado, uma vez que promete mas não cumpre, ao ostentar o erótico, no limite, o pornográfico, com uma conotação repressiva, ao contrário da dialética da libido numa obra de arte autêntica, vista como *promesse de bonheur* conforme a expressão do escritor Stendhal, adotada pelos frankfurtianos;

- a figura circense do palhaço, originária das feiras, simbolizando a resistência rude daquele que, através de uma imediatividade anárquica e arcaica, se recusa a se submeter à vida burguesa reificada, apontada como ponto de partida para a constituição do “sujeito do *jazz*” ou do tipo “excêntrico” – síntese de impotência, rancor, subserviência e ressentimento numa sociedade totalmente administrada. “... uma imagem do eu que se apresenta, em geral, naquele tipo de música; o *jazz* seria uma realização simbólica, em que este sujeito do *jazz* fracassa ante exigências coletivas, representadas pelo ritmo fundamental, tropeçando, ‘caindo fora’, porém como algo que cai fora revelando-se numa espécie de ritual, como algo igual a todos os outros impo-

tentes e que, por sua auto-supressão, é integrado no coletivo “ (Adorno, 1980, p.244);⁸

- articulada a essa figuração do palhaço com o “sujeito do *jazz*”, encontra-se a figura da síncope (uma das figuras musicais mais característica do gênero), como estabelecimento universal da resignação do próprio tropeço, pois essa falsa transgressão do tempo zomba dos tropeços mas, ao mesmo tempo, os institucionaliza enquanto norma;

- a relevância da unidade sintética do esquematismo kantiano, também para a experiência estética, articulando a multiplicidade sensível pela razão transcendental do sujeito autônomo, através da percepção apriórica da noção de tempo e espaço, como um momento constitutivo fundamental da subjetividade, agora minado de forma deliberada pela indústria cultural, a cargo de uma equipe de produção.

Adorno começa seu artigo recusando desenvolver qualquer tipo de análise de caráter puramente estético, em favor de uma crítica de natureza psicossocial.⁹ O *jazz* “não supera a alienação, ele a reforça. Trata-se de uma mercadoria no sentido mais estrito do termo” (*apud* Jay, 1977, p.218). Todas as suas pretensões em expressar a liberação, Adorno as rejeita com desprezo. Sua função social principal é a de reduzir a distância entre o indivíduo alienado e a cultura afirmativa,¹⁰ mas através do estilo repressivo subjacente a um tipo de ideologia que se utiliza de velhas formas culturais pseudo-populares para atender a novas demandas (*Völkisch*). Num outro trecho do artigo de 1955, a crítica de natureza psicossocial irrompe de forma inequívoca: “Contudo, por indubitável que seja a presença de elementos africanos no *jazz*, é igualmente fora de dúvida não apenas o fato de que tudo o que nele se havia irrefreado, adaptou-se desde o primeiro instante a um esquema estrito, como também o fato de que - ao gesto de rebelião - associou-se sempre no *jazz* a disposição a uma cega obediência, similar àquela que (segundo a psicologia analítica) ocorre no tipo sado-masoquista: este se subleva contra a figura paterna, mas a continua admirando secretamente gostaria de imitá-la e sofre ainda em última instância a odiada submissão” (Ador-

no, 1968, p.186). Aliás, o *jazz* exerce uma função ideológica confirmada pelo mito de suas origens negras. Afirma Adorno: “a pele do Negro, assim como a explosão do saxofone, nada mais é do que uma astúcia de um bom colorista” (*apud* Jay, 1977, p.219).

O *jazz* também proporciona uma falsa sensação de volta à natureza, quando, de fato, não é mais do que um puro produto social artificial. Além disso, ele é pseudo-individualista, pois todas as suas pretendidas improvisações não são mais do que a repetição de certos motivos de base. Também esse ataque é reiterado em 1955:

aquilo que se apresenta em público como improvisação, e nos conjuntos inconformistas ou de oposição que ainda hoje a cultivam por prazer, o material único é a trivial canção comercial e de sucesso. Por isso, as chamadas improvisações se reduzem a paráfrase mais ou menos pobres das fórmulas básicas, sob cuja máscara percebe-se permanentemente o esquema. As próprias improvisações estão amplamente reguladas e repetem-se constantemente (Adorno, 1968, p.187).

Mais adiante, retomaremos esta questão, por ocasião da análise do ensaio *Sobre a Música Popular*, explicitando uma posição contrária à de Adorno. Como vimos anteriormente, segundo Adorno, o *jazz* cumpre o papel desempenhado pelos produtos da indústria cultural, ao recalcar a libido exibida na excitação rítmica, ao contrário da sublimação presente na arte autêntica. Mesmo nas variedades *hot*¹ representa apenas uma liberação sexual ilusória. Se existe uma significação sexual do *jazz*, é de preferência na castração simbólica que se deve buscar, pois ele mistura a promessa de emancipação com sua negação quase que ascética.

Ao deslocar sua análise para um ponto de vista puramente musical, a crítica permanece impiedosa. Para Adorno (1968, p.188), o *jazz* como música, é um fracasso completo. Vejamos como essa perspectiva se expressa no ensaio *Moda sem Tempo*:

“Em vista da pletora de possibilidades de descobrir e tratar material musical ... – o *jazz* revela sua absoluta pobreza. Sua maneira de aplicar as técnicas musicais à disposição é totalmente arbitrária... Não menos pesadas são as restrições de natureza métrica, harmônica e formal. A monotonia do *jazz* não repousa, vista em seu conjunto, numa básica organização do material na qual, como em qualquer língua articulada, a fantasia pudesse se mover livremente e sem inibições, mas na entronização exclusiva de alguns truques, fórmulas e clichês bem definidos”.

Seu pulso sincopado deriva da marcha militar, onde Adorno vislumbra uma relação com o autoritarismo. As tentativas para reintroduzir elementos de uma autêntica espontaneidade são rapidamente recuperadas em seu sistema reificado, em consonância com o mundo administrado. O que é mais significativo para Adorno, é que o *jazz* tende mais a espacializar do que temporalizar o movimento musical. Adorno identifica no *jazz* uma das características da cultura de massa, tal como outros membros da Escola de Frankfurt a entendia: a substituição da temporalidade histórica pela repetição mítica. “O *jazz* é uma música que ... compõe em princípio o decurso musical com síncopes perturbadoras, sem alterar jamais a monótona unidade do ritmo básico, dos tempos sempre idênticos”.

Para os frankfurtianos, o declínio da temporalidade está intimamente ligado à dissolução da subjetividade autônoma. Como vimos, a percepção do desenvolvimento temporal, na perspectiva kantiana, é um atributo essencial da razão transcendental da individualidade. Adorno evoca um testemunho adicional da destruição do sujeito individual no *jazz*, quando se refere à sua função utilitária mais freqüente como música de dança ou música de fundo, do que para a audição pura e simples. Isso significa que, para apreendê-lo, não é necessária a unidade sintética da apercepção kantiana. Ao contrário do que ocorre com o engajamento, numa espécie de práxis, requerido pela música atonal de Schönberg, o ouvinte de *jazz* é reduzido a um estado de passividade masoquista.

As antecipações mencionadas no corpo do texto de 1936 (*Über Jazz*), acrescidas posteriormente em outros trechos reiterativos, e que iriam ser retomadas na *Dialética do Esclarecimento*, são apresentadas por Adorno, de forma específica, à medida em que o desenvolvimento da temática exigia. Em compensação, no outro ensaio mencionado – *Sobre o Fetichismo na Música e a Regressão da Audição* – Adorno trabalha em patamares mais generalizantes, aproximando-o assim, ainda mais das idéias centrais da obra escrita com Horkheimer. Para ficar apenas num exemplo, poderíamos mencionar a importância atribuída à dialética das categorias universal/particular, tanto num plano puramente estético (a supressão desse par dialético – tão essencial na arte autônoma – na indústria cultural), quanto na análise da situação do indivíduo na sociedade administrada, onde o universal predomina absolutamente sobre os momentos particulares, quebrando a harmonia dialética, bem como dissolvendo a própria noção de sujeito autônomo, conforme a Ilustração a concebeu.

Outro ensaio dedicado à análise da música de consumo, *Sobre Música Popular*, foi escrito em 1941. Mantendo sua apreciação hostil ao jazz, paradigma da música popular americana, Adorno aponta a standardização e a pseudo-individação como suas características mais marcantes.

Os próprios detalhes não são menos padronizados do que a forma; e há toda uma terminologia para eles [hits], como break, blue chords, dirty notes. A standardização deles é, no entanto, algo diferente da estrutura geral. Não é aberta como essa última, mas escamoteada atrás de uma fachada de 'efeitos' individuais, cujas prescrições são manipuladas como um segredo de especialista, por mais que esse segredo esteja aberto aos músicos em geral (Adorno, 1986, p.117).

Uma vez que a standardização composicional é manipulada para uma escuta tam-

bém standardizada, na busca daquilo que se poderia denominar pejorativamente de “emoções baratas” das massas, tal tipo de resposta representa uma violência ao ideal de individualidade numa sociedade livre e liberal, inscrito no projeto civilizatório do Esclarecimento. O conhecimento de esquemas já padronizados e familiares, na verdade, é o reconhecimento da “fórmula que substitui a forma”, princípio básico da indústria cultural, (da *fôrma* que substitui a *forma*, segundo Edgar Morin). E o reconhecimento do familiar é a essência da escuta de massa, um efeito em si mesmo. Uma vez o sucesso de uma fórmula assegurada, a indústria cultural se encarrega de promovê-la sem cessar.

No jazz, o ouvinte amador é capaz de substituir complicadas fórmulas rítmicas ou harmônicas pelas esquemáticas que aquelas representam e ainda sugerem, por mais ousadas que possam parecer. O ouvido enfrenta as dificuldades do hit encontrando substituições superficiais, derivadas do conhecimento dos modelos padronizados. O ouvinte, quando se defronta com o complicado, ouve, de fato, apenas o simples que ele representa, percebendo o complicado somente como uma paródica distorção do simples (Adorno, 1986, p.120).

Mas existe uma ambivalência na standardização, que precisa ser resolvida, caso contrário a indústria cultural corre sérios riscos.

A estilização da sempre idêntica estrutura básica é apenas um aspecto da standardização. Concentração e controle, em nossa cultura, escondem-se em sua própria manifestação. Não camuflados, eles provocariam resistências. Por isso, precisa ser mantida a ilusão e, em certa medida, até a realidade de uma realização individual (idem: p.123).

Os resíduos do ideal individualista ainda estão presentes no interior da cultura de

massa, sob formas ideológicas da estética do gosto e de uma pseudo livre-escolha. Uma standardização unívoca correria riscos. Daí a distinção, *cum grano salis*, que faz Adorno ao utilizar o termo indústria aplicável, de modo mais apropriado, na esfera da racionalização das técnicas de distribuição do que estritamente no domínio da criação.

Elementos artesanais são mantidos na produção da música popular, conferindo-lhe um caráter de individualidade, ou melhor, de pseudo-individação. Por essa categoria, Adorno entende “o envolvimento da produção cultural de massa com a auréola da livre-escolha ou do mercado aberto, na base da própria standardização” (idem, p.123). Para Adorno, o caso exemplar mais radical da standardização com presumíveis traços de individualidade é encontrado nos chamados “improvisos” do *jazz*, para promover artificialmente, o mito do artesanato dos seus tempos heróicos. Na verdade, os momentos desses improvisos já se encontram prescritos na estrutura standardizada. Assim, a improvisação constitui seus cânones, é “normatizada”, tornando-se, portanto, pseudo-improvisação, ou seja, em pseudo-individação.¹²

Por intermédio desse procedimento, a improvisação encontra-se subordinada à standardização. Com isso, o apreciador do *jazz* se sente sempre pisando em terreno conhecido. O eterno retorno ao sempre igual lhe proporciona uma sensação de segurança. Por outro lado, algumas figuras esquemáticas da improvisação, a exemplo das *blue notes*, desempenham o papel de ornamento, estetizando o improviso. “É um fato bem conhecido que, em arranjos mais ousados para *jazz*, notas perturbadoras, tons ‘sujos’ em outras palavras, notas falsas, desempenham um papel conspícuo. São percebidas como estímulos excitantes só porque são corrigidas pelo ouvido para a nota correta” (idem, p.124).

Com isso, Adorno conclui que a música popular, inclusive o *jazz*, prescreve os seus próprios cânones e hábitos de escuta. A sua linguagem padronizada é resultado de processos objetivos inscritos na realidade social exterior, e que os ouvintes pensam ser deles,

na verdade, “uma linguagem que serve como um receptáculo para os seus desejos institucionalizados” (idem, p.138). Enquanto a música séria da fase do capitalismo liberal possuía uma linguagem *sui generis*, preservando, com isso, sua autonomia, a música popular burguesa-tardia se institucionaliza como receptáculo, exercendo uma função meramente sociopsicológica. A música torna-se uma espécie de cimento social, cujos meios são a distração, a evasão e a pseudo-satisfação dos desejos e o desenvolvimento da passividade.

Um tipo sociopsicológico, encontrado na jovem geração do rádio, é extremamente susceptível a um processo masoquista de ajustamento coletivista autoritário. Tal tipo se manifesta na esfera rítmica, na obediência ao *beat*, a batida marcante quaternária, característica do *jazz*, unidade rítmica enfatizadora e irreduzível. Para esse tipo, a experiência musical é vivenciada na levada rítmica, a despeito das pseudo-individações, tais como as síncopes ou outros contratempos, preservando-se a batida fundamental. O modelo do ser musical consubstancia-se no ser capaz de seguir as batidas rítmicas dadas, sem grandes perturbações “individualizadoras”, ajustando inclusive as síncopes no interior do tempo básico. Decorre daí a explicitação do desejo à obediência individualizada a um rito coletivo. “No entanto, como o compasso padronizado da música para dança e marcha sugere os batalhões bem ordenados de uma coletividade mecânica, a obediência a esse ritmo pela superação da individualidade capaz de dar respostas, leva-os a conceberem a si mesmos como aglutinizados com os incontáveis milhões de submissos que precisam ser superados de modo similar” (idem, p.139).

Adorno articula sua análise do segundo tipo, o de caráter “emocional”, a um tipo de espectador de cinema. Hollywood e Tin Pan Alley são entidades do mesmo sistema de produção cultural, das fábricas de sonhos.

Quando num filme sentimental ou numa música de mesmo tipo, a audiência toma consciência da avassaladora possibilidade de felicidade, eles

ousam confessar a si mesmos o que toda a ordem da vida contemporânea comumente lhes proíbe de admitir, ou seja, que eles não têm efetiva participação na felicidade (idem, p.140).

Assistir a uma trama de amor sentimental, por mais que pareça, não satisfaz o desejo de sua realização, mas não nega ao expectador a consciência de que não é feliz, mas poderia sê-lo. Por isso, chora de emoção. A verdadeira função da música sentimental contemporânea consiste em proporcionar a uma audiência emotiva, através da sensação de “emoções baratas”, uma liberação fugaz dada à consciência pelo reconhecimento de seu próprio fracasso.

É catarse para as massas, mas uma catarse que os mantém todos ainda mais firmemente na linha. Quem chora não resiste mais do que quem marcha. Uma música que permita a seus ouvintes a confissão de sua infelicidade reconcilia-os com a sua dependência social por meio dessa ‘liberação’ (idem, p.141).

CONTRAPONTO ÀS CRÍTICAS DE ADORNO

Gostaríamos de propor dois níveis de questionamento às críticas de Adorno relativas ao *jazz* aqui apresentadas. Um nível mais geral, cujo detalhamento extrapolaria as intenções e os limites deste ensaio, refere-se à sua concepção de arte. Contraditá-la, exige um nível de desenvolvimento analítico cuja realização demandaria um outro trabalho. O outro seria relativo à sua análise mais específica sobre o *jazz*.

Sumariamente, poderíamos pontuar aspectos da gênese e expressão de sua concepção sobre arte e cultura. Segundo estudiosos da sua vida e obra, como Martin Jay, Adorno sempre se caracterizou por uma personalidade cultivada e refinada e intelectualmente intransigente. O próprio Adorno (*apud* Jay, 1977, p.40) deveria reconhecer mais tarde que “Berg [seu mestre Alban Berg] não via, às vezes, na minha bagagem filosófica, mais do que uma

doce mania ... Na verdade, eu era na época, mortalmente sério, o que, para um artista amadurecido, devia certamente dar nos nervos”. A sua estada em Viena foi fundamental para consolidar sua personalidade séria e exigente com os critérios de concepção e apreciação daquilo que ele denomina na sua obra de arte autônoma - a autêntica obra de arte. Nessa ocasião, Adorno, além das aulas recebidas de Berg, de participar do círculo da música de vanguarda vienense, sob a liderança de Schönberg, tinha presença assídua nas conferências de Karl Kraus, um entusiasta defensor da qualidade no mundo das artes e da cultura. “De fato, Adorno jamais abandonou, durante toda a sua vida, sua concepção ‘elitista’ da cultura” (Jay, 1977, p.40).

Credita-se a um certo elitismo eurocêntrico, do qual seria portador, a razão das críticas por ele deferidas, contra os aportes de elementos africanos ao *jazz*. Um exemplo disso seria a identificação da rebelião anti-escravista nos Estados Unidos, por parte de músicos negros, como uma espécie de submissão meio-rancorosa, meio-cúmplice, bastante próxima do tipo sadomasoquista descrito pela psicanálise. Com o risco de cairmos numa excessiva generalização, afirmaríamos que seria difícil para uma alma apolínea como a de Adorno, compreender a explosão dionisíaca expressa na música afro-americana, que é o *jazz*.

No tocante à sua concepção de arte, são bem conhecidas as divergências no interior da Escola de Frankfurt. A mais célebre ficou por conta da polêmica travada com Walter Benjamim, quando este escreveu o famoso ensaio sobre *A Obra de Arte na Época de sua Reprodutibilidade Técnica*, em 1936, imediatamente contestada por Adorno, no ensaio *Sobre o Fetichismo na Música e a Regressão da Audição*, em 1938. No ensaio de Benjamim, percebe-se uma inflexão em sua concepção de arte, rumo a uma aceitação mais matizada das possibilidades estéticas, em produtos advindos de meios técnicos de reprodução, portanto uma concepção de arte desaturizada, a exemplo do cinema. Por via de consequência, com a explicitação das características redefinidoras do

que seria arte na contemporaneidade e que vieram à tona, na famosa polêmica, seria legítimo indagarmos se estaríamos assistindo ao declínio da arte autêntica ou à morte de uma certa concepção de arte. Fica apenas o questionamento, pois, como já dissemos, sua resposta ultrapassa os propósitos deste artigo.

Marcuse, mesmo possuindo certas afinidades com a visão de arte adorniana – o que foi visto no cotejo de sua obra *A Dimensão Estética* com vários postulados consolidados na *Teoria Estética* de Adorno – dela se afasta na apreciação sobre a música popular afro-americana. Em *Sobre a Liberação*, Marcuse enxergava no *blues* e no *jazz* elementos de uma “nova sensibilidade”, portadora de certa característica negadora do mundo administrado, a qual representaria uma crítica da cultura afirmativa dominante. (Cf. Jay, 1977, p. 369s, nota 63).

O segundo nível de questionamento situa-se na contestação contrapontuada de certas passagens, onde Adorno desqualifica principalmente, do ponto de vista musical, as figuras mais expressivas e os traços mais característicos do *jazz*, sobretudo, a síncope e a improvisação.¹³ Vimos que, desde o ensaio *Über Jazz* de 1936, Adorno vê no *jazz* um modelo de produto da indústria cultural, que obedece à racionalidade técnica e mercantil do mundo administrado. Sua fórmula é a standardização, a pseudo-individualização camuflada em falsos improvisos, a síncope como falsa transgressão do tempo, o ritmo marcial. Sem partilhar da visão apocalíptica de Adorno acerca da indústria cultural, vendo nela possibilidades ambivalentes de função ideológica, bem como de esclarecimento e de democratização, a nosso ver, muitas de suas análises são justas, principalmente as pertinentes ao processo de criação da música popular comercial, mas são equivocadas quando aplicadas de forma unívoca na crítica ao *jazz*. Em outras palavras, trata-se de uma teoria, em princípio, correta para um exemplo incorreto. Seríamos tentados a dizer que Adorno parece acertar no diagnóstico e errar o paciente.

Além disso, a riqueza estilística e as múltiplas possibilidades estéticas, em poucas décadas de existência, configuram o *jazz* como um gênero musical específico, conferindo atributos bem diferentes daqueles da música comercial, situando-o talvez mais próximo daquilo que Adorno denominava de música séria, apesar dessa designação ser repudiada por certos *jazzmen*, precisamente por negar-lhe sua identidade estético-musical.

É preciso ter em conta que muitas das análises que Adorno desenvolveu, têm sua razão de ser, se considerarmos o *jazz* da era do *swing*, que vai da metade dos anos 20 até os anos 40. Esse estilo caracterizou-se pelas grandes orquestras formadas por seções de naipes (as *big bands* compostas com até 18 músicos). No início, essas bandas, formadas só por músicos negros, tocavam nos clubes noturnos para a sociedade branca dançar e se divertir. O que se tocava era *jazz*, (os mais radicais afirmam que o estilo *swing* é onde o *jazz* é menos *jazz*) com a ressalva de que as melodias eram filtradas e diluídas por um certo padrão *édulcoré* para atender o gosto daquela sociedade. Muitas dessas melodias eram promovidas comercialmente na Tin Pan Alley, região nova-iorquina onde se encontravam as grandes editoras musicais que, aliadas às grandes gravadoras, procuravam ditar o gosto musical do público da época. Nas *big bands*, o espaço para a improvisação era raro, no máximo, uns oito compassos para o brilho fugaz de um músico virtuose.¹⁴

Será, precisamente, este constrangimento à qualidade mais apreciada pelo negro que irá provocar a rebeldia contra a domesticação de sua arte, através da revolução do *bebop*, onde, o que passará a ser mais valorizado, será a improvisação dos pequenos conjuntos.¹⁵

Foi essa situação que levou ao primeiro grito consciente de revolta do jazz negro: a criação do bebop, no começo da década de 1940. Charlie Parker, Dizzy Gillespie, Thelonius Monk, Charlie Mingus rejeitam o modelo Pai Tomás que tipifica a música de jazz tradicional – a imagem do

'bom crioulo' sintetizada pelo riso alegre e pelos olhos esbugalhados de Louis Armstrong. No plano musical, eles combatem os clichês do swing que tornaram o jazz tão fácil de ser imitado, tão vulnerável (Muggiatti, 1981, p. 32s).

O resgate da improvisação realizado pelo estilo *bebop*, foi posteriormente radicalizado pelo estilo do *free jazz*, no início dos anos 60. Seus cultores adotam a atonalidade livre, a dissolução da pulsação métrica, a incorporação de elementos de culturas musicais não-ocidentais além das já presentes desde o *jazz* arcaico, o “culto da intensidade” instrumental, o ruído como som, incorporando a estética modernista dos anos vinte.

A história do *jazz* e de sua riquíssima transformação estilística, a cada década, por mais que possa aparentar, não obedece a um progresso linear. Pelo contrário, deve ser entendida como uma história de lutas, de conflitos e tensões inscrita na forma musical e internalizada na própria estrutura das opções estilísticas e estéticas de cada época. A mediação que Adorno tanto preconiza para analisar as implicações das contradições extra-musicais no interior da forma musical, parece ser negada pelo próprio, quando se ocupa do *jazz*.

Sem nos afastarmos dos seus pressupostos, poderíamos afirmar que as criações negras, como o *jazz*, e seus diferentes estilos, se inscrevem, desde suas origens heróicas do *Deep South*, nos temas e tramas da sociedade burguesa americana, quer realizem, quer reitem ou expressem-nos, quer tentem negá-los. A nosso ver, o equívoco de Adorno consiste em ter sido incapaz de ver no *jazz* suas possibilidades de negação da cultura dominante burguesa, tomando seus momentos de domesticação e recuperação pela racionalidade instrumental, como elementos estruturais inequívocos da sua organização composicional. O terreno do *jazz* é o das contradições da sociedade que o possibilitou, não só porque carrega suas marcas, mas porque tem sido, no curso de sua história, uma de suas forças de negação. A síntese precária do *jazz*, enquan-

to momento sensível da pulsão criadora e expressão da cultura negra, não representa o *happy end* de um processo idílico de fusão de culturas e práticas musicais de diferentes etnias.

Não houve cruzamento nem mistura, mas luta das influências, da dominante e da dominada - esta só resistiu àquela enfatizando mais e mais suas diferenças. O free jazz constitui a retomada e radicalização - musical, cultural e política - do conjunto dessas diferenças (Carles e Comolli, s/d, p.47).

Ao contrário da visão univocamente hostil de Adorno, desqualificando o *jazz* como um todo, não são poucos, os autores que o vêem como expressão de resistência à dominação da sociedade burguesa branca.

O jazz de vanguarda [free jazz] dos anos 60 era consciente e politicamente negro, como nenhuma outra geração de músicos de jazz o tinha sido, embora a História Social do Jazz já tivesse notado algumas ligações entre as novas experiências em jazz e a conscientização negra. Como Whitney Balliett disse nos anos 70: 'o free-jazz é realmente o jazz mais negro que há'. Negro e radical politicamente (Hobsbawm, 1990, p.19).

Do *blues* da proto-história do *jazz* ao atual *acid jazz* (fusão do *jazz* com o que tem de mais radical na presente música negra americana, o *rap*), passando pelo *bebop*, *free jazz*, *third stream*, *revival* do *jazz* acústico, este amplo arco representa um quadro de opções estilísticas constituidoras do caráter de resistência, de uma “nova sensibilidade” de que falava Marcuse. São precisamente estes momentos que conferem à música afro-americana aquela alteridade negativa, pleiteada pelas concepções estéticas dos frankfurtianos, na configuração do que chamavam de arte autêntica, se é que podemos nos manter fiéis a elas, na “era da reprodução mecânica da obra de arte”.

NOTAS

- ¹ A obra foi escrita por Theodor Adorno e Max Horkheimer em 1947, ainda no exílio americano.
- ² Waizbort (1991, p.12) registra já no início dos anos 20, com a ressalva de um “se não me engano”, a publicação do primeiro texto sobre música de Adorno, um artigo sobre uma ópera de seu professor, Bernhard Sekles, intitulada *Die Hochzeit des Faun* (As Núpcias de Fauno).
- ³ Roberto Schwarz (1997, p.141), no ensaio sobre a *Dialética da Malandragem* de Antônio Cândido, ao tratar da forma do romance (reflexão que podemos estender à música, resguardada a especificidade de cada arte), na melhor filiação adorniana, afirma: “Assim, a junção de romance e sociedade se faz através da forma. Esta é entendida como um princípio mediador que organiza em profundidade os dados da ficção e do real, sendo parte dos dois planos. Sem descartar o aspecto inventivo, que existe, há aqui uma presença da realidade em sentido forte ... Noutras palavras, antes de intuída e objetivada pelo romancista, a forma que o crítico estuda foi produzida pelo processo social, mesmo que ninguém saiba dela. Trata-se de uma teoria enfática do realismo social *enquanto formada* ... a forma dominante do romance comporta, entre outros elementos, a *incorporação* de uma forma de vida real, que será acionada no campo da imaginação. Por outro lado, não se trata de um realismo espelhista, pois uma forma não é toda realidade, além do que ela pode se combinar com elementos historicamente característicos...”
- ⁴ É na obra póstuma *Teoria Estética*, publicada em 1970, onde o conceito de negatividade e sua importância ganham sua mais decidida expressão no interior da obra adorniana.
- ⁵ Os grifos são do próprio Marcuse.
- ⁶ O escritor Thomas Mann valeu-se da intensa colaboração de Adorno para a construção da personagem central, intimamente calcada na experiência estética de Schönberg, do seu romance *Doutor Faustus*, escrito durante o exílio americano. Sua trama nos remete a um novo pacto entre o artista (compositor) e o diabo, para estabelecer a racionalidade de uma nova ordem escalar, expressa pelo dodecafonismo, nova via possibilitadora para superar os impasses da crise da racionalidade tonal vigente durante séculos, no universo musical eurocêntrico. O próprio Adorno é homenageado no romance, através da personagem Wisengrund, sobrenome da linha paterna abandonado pelo próprio autor.
- ⁷ As pesquisas da obra adorniana, feitas por Martin Jay, Rodrigo Duarte e Leopoldo Waizbort, nos autorizam a concluir que não existe um jovem e um velho Adorno, no sentido de apontar descontinuidades ou rupturas, ao longo de sua vida, pelo menos no que se refere à sua Sociologia da música. Categorias e análises das obras centrais de sua teoria crítica encontram-se muitas vezes antecipadas em artigos com anos de antecedência. Tematizações anteriores são retomadas sem rupturas de concepção. Na análise da indústria cultural e da música, esse fato parece ser muito claro. Isso justifica o uso que fizemos de citações secundárias, sobretudo dos três pesquisadores citados, bem como de referências e paráfrases do próprio Adorno, para contornar a impossibilidade de acesso a obras que ainda só são encontradas no original alemão, a exemplo do primeiro ensaio sobre o *jazz*, de 1936 (V. notas 8 e 9).
- ⁸ A citação acima, na verdade, foi retirada de um escrito bem posterior ao *Über Jazz*, mas se trata de uma análise onde o próprio Adorno faz alusão ao que havia escrito no ensaio de 1936.
- ⁹ Em artigo escrito em 1955, portanto quase 20 anos depois, intitulado *Moda sem Tempo: sobre o Jazz*, Adorno reitera seu veredito francamente desfavorável ao gênero.
- ¹⁰ “Por cultura afirmativa entende-se aquela cultura que pertence à época burguesa e que,

- ao longo do seu próprio desenvolvimento, conduziu à separação do mundo anímico-espiritual, como independente reino dos valores, da civilização, colocando aquele numa posição superior à desta" (Marcuse, 1970, p.57).
- ¹¹ Estilo "quente" característico do estilo de New Orleans, do início deste século, preservado durante a revolução do *bebop* dos anos 40, e que será posteriormente contraposto ao estilo *cool*, às vezes quase minimalista, do *jazz* da costa oeste americana.
- ¹² Como podemos concluir, em nenhum momento Adorno flexibiliza sua hostilidade relativa à característica mais específica do *jazz*, no caso, a improvisação. Em diversas passagens de diferentes épocas, ele mantém o núcleo duro de suas apreciações.
- ¹³ Cabe assinalar que o *jazz* criticado por Adorno é um *jazz* datado, da época das *big bands* (era do *swing*), e das edições comercializadas da Tin Pan Alley.
- ¹⁴ Cumpre dizer que, por outro lado, algumas *big bands*, como a de Duke Ellington, começaram a executar certas experimentações coletivas em termos de harmonia e performance que foram posteriormente incorporadas pelo estilo da década seguinte.
- ¹⁵ A apreciação de Hobsbawm (1990, p.45) sobre o *jazz* vai justamente no sentido oposto: "não há duas execuções exatamente iguais de uma mesma música por duas bandas diferentes. E se duas execuções de uma mesma música por duas bandas diferentes soarem idênticas..., então uma delas estará deliberadamente imitando a outra". Poderíamos acrescentar que, cada conjunto tem o seu som, porque cada músico que o compõe, tem o seu.

BIBLIOGRAFIA

- ADORNO, Theodor. Teses sobre sociologia da arte, in: Cohn (org.), *Grandes Cientistas Sociais*, S.Paulo: Editora Ática, 1986.
- _____. Sobre música popular, in: Cohn (org.), *Grandes Cientistas Sociais*, São Paulo: Editora Ática, 1986.

- _____. O Fetichismo na Música e a Regressão da Audição, in: *Os Pensadores*, São Paulo: Abril Cultural, 1980.
- _____. Introdução à Controvérsia sobre o Positivismo na Sociologia Alemã, in: *Os Pensadores*, São Paulo: Abril Cultural, 1980.
- _____. *Filosofia da nova música*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1989.
- _____. Moda sem Tempo: sobre o jazz. *Revista da Civilização Brasileira*, nº 18, março/abril, Rio de Janeiro, 1968.
- _____. Sociologia da Arte e da Música. *Temas Básicos da Sociologia*, São Paulo: EDUSP/Ed. Cultrix, 1973.
- _____ e HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1991.
- _____. *Teoria Estética*. São Paulo: Martins Fontes, 1983.
- BENJAMIM, Walter. A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução, in: O. Matos (org.) *Os Pensadores*, São Paulo: Abril Cultural, 1980.
- BERENDT, Joachim. *O Jazz - do rag ao rock*. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- COHN, Gabriel. Introdução a Adorno in: Cohn (org.) *Grandes Cientistas Sociais*, São Paulo: Ática, 1986.
- CARLES, P. e COMOLLI J.L. (s/d) Free jazz - Black power. *Abre Alas*, nº 1.
- DUARTE, Rodrigo. (1992), Da Filosofia da Música à Música da Filosofia: uma interpretação do itinerário filosófico de T. W. Adorno. *Kriterion*, Belo Horizonte, UFMG.
- HOBBSAWN, Eric. *História social do jazz*. R. de Janeiro: Paz e Terra, 1990.
- JAY, Martin. *L'imagination dialectique - L'école de Francfort (1923-1950)*. Paris: Éditions Payot, 1977.
- JAUS, Hans Robert. (1986), *Experiencia estética y hermeneutica literaria*. Madrid: Taurus Ediciones, 1986.
- MARCUSE, Herbert. Sobre o caráter afirmativo da cultura. *Cultura e Sociedade*, Lisboa, Editorial Presença, 1970.
- _____. *A Dimensão estética*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.
- MUGGIATI, Roberto. *Rock - o Grito e o Mito*. Petrópolis: Vozes, 1981.

SCHWARTZ, Roberto. Pressupostos, salvo engano, da Dialética da Malandragem. *Que horas são?* São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

WAIZBORT, Leopoldo. Sacrifício e liquidação do sujeito. Notas sobre a sociologia da música de Adorno. *Tempo Social*, nº 2, FFLCH/USP. São Paulo, 1990.

_____. *Aufklärung Musical - Considerações sobre a Sociologia da Arte em Th. W. Adorno*. Dissertação de Mestrado. FFLCH/USP. (mimeo.), 1991.

WEBER, Max. *Fundamentos racionais e Sociológicos da Música*. São Paulo: EDUSP, 1995.